

植民地期朝鮮の女性洋画家の越境と芸術—— 白南舜(1904–1994)を中心に

Women Artists Who Crossed Borders in Colonial Korea and Their Art—With Focus on Paik Namsoon (1904–1994)

申旻正 (韓国外国語大学特任教授)

SHIN Minjong (Adjunct Professor, Hankuk University of Foreign Studies)

要旨

本稿は、フェミニズム美術史が批判してきた「偉大な美術家」を支える制度や規範の偏りという視点に立ち、近年進む女性芸術家の再検討の流れを踏まえて、植民地期朝鮮の女性洋画家・白南舜(1904–1994)の歴史的位置づけを捉え直すことを目的とする。日本や韓国では女性芸術家の研究や展覧会が相次ぎ、忘れられてきた画家の歩みを掬い上げる試みが積み重ねられている一方、女性がなお当然の中心として語られにくい状況も残っている。白南舜は朝鮮、日本、フランスを横断し、官展入選やパリでの学習経験を持つ数少ない女性画家であったにもかかわらず、戦争と移住による作品散逸、そして女性画家に向けられてきた視線のもとで、長らく断片的に触れられるにとどまってきた。1981年、美術評論家の李亀烈による調査と閔英順の所蔵作《楽園》(1936年頃)の公開を契機に白が再び語られはじめたことは、単なる「発見」にとどまらず、韓国近代美術史の空白と男性中心の叙述を問い直す出来事であったと言える。

本稿は、白の残存作《楽園》を核に、新聞・雑誌記事や書簡などの史料を照合し、近代知識への接触と異文化経験を制作の資源としつつ職業画家として生きることが、当時の朝鮮の女性芸術家にとってどのような意味を持ったのかを検討する。具体的には、20世紀初頭の女性教育の広がりを概観した上で、白の日本留学と帰国後の活動をたどり、自己形成の過程を日本との関わりの中で考察する。さらに白の渡仏後の学習と生活に関する史料から、画家としての活動と女性としての生活条件が絡み合う中で、制作の方針や表現の形がいかに定まっていたのかを明らかにする。最後に、作品と活動の軌跡を通じて、越境経験が植民地期朝鮮における制作と自己形成をどのように方向づけたのかを示し、女性芸術家を歴史の中に位置づけ直すことが、美術史の枠組みや評価の物差しを問い返す契機となり得ることを提示する。

Based on the trend in recent years to reexamine women artists, the purpose of this article is to reconsider the historical status of Paik Namsoon (1904–1994), a woman artist of colonial Korea, from the point of view of the unbalanced system and standards supporting “great artists,” which have been criticized by the history of feminist art. Studies and exhibitions on women artists have been undertaken successively in Japan and Korea, and attempts to scoop up the progress of forgotten artists have been accumulated. On the other hand, there is still a situation in which it is difficult for women to be narrated as the natural center. Paik Namsoon traversed Korea, Japan, and France. Despite being one of the few women artists whose works were accepted at government-sponsored exhibitions and who experienced studying in Paris, Paik’s works were scattered and lost through war and migration, and she has long been referred to only fragmentarily under the conventional view cast on women artists. Following a survey conducted by art critic Lee Gu-yeol and the exhibition of *Paradise* (c. 1936) belonging to Min Young-soon in 1981, Paik began to be discussed again. This proved more than a mere “discovery” and can be considered as an incident which shed renewed light on the gap in modern Korean art history and male-oriented descriptions.

With focus on *Paradise*, a work by Paik that remains, I have checked archive materials such as newspaper or magazine articles and letters to consider what it meant for a Korean woman artist of the time to live as a professional artist by producing her works based on contact with modern knowledge and experiences of foreign culture. To be more precise, I began by surveying the expanse of female education at the beginning of the twentieth century, and traced Paik’s activities while studying in Japan and after she returned to Korea in an attempt to examine how her involvement with Japan affected the process of building her identity. Furthermore, through archives on Paik’s studies and life after going to France, I have uncovered how she determined her policies on producing art and her style of representation amid the intertwining of working as an artist and a woman’s living conditions. Lastly, by tracing the trajectory of her works and activities, I have revealed how her experiences of crossing borders defined the course of her work and the shaping of her identity in Korea during the colonial period. I hope this reconsideration of the historical status of women artists will prove an opportunity to reexamine the framework of art history and art criteria.

はじめに

女性芸術家という限界と可能性

リンダ・ノックリンは、1971年の論考「Why Have There Been No Great Women Artists?」において、「偉大な芸術家」の誕生を支える社会制度的な条件そのものに疑問を投げかけた。芸術は卓越した個人の自由で自律的な活動としてのみ成立するのではなく、教育機関や美術制度、芸術家像の神話化、さらには「芸術家＝男性」という規範を含む制度的な枠組みが、主体の形成から作品の価値判断に至るまで深く関与することを示したのである。すなわち「偉大な女性芸術家」が見えにくい理由は、才能の欠如というよりも、制度と規範が生み出す偏りにあるということである¹。

この問題提起からすでに半世紀以上が経ち、ノックリンの問いはフェミニズム美術史の出発点の一つとして広く共有されてきた。今日では常套句のように受け取られることすらあるが、この「定着」こそが、各地で女性芸術家の不在を改めて問い直す動きを支えてきたと言える。日本や韓国でもこの潮流は明確になりつつあり、日本では近年、女性芸術家をめぐる研究・展覧会・出版が相次ぎ、従来の制度や受容史の空白に光を当てる議論が深まっている²。韓国でも同様に、女性美術史の再編に関わる刊行物や企画が注目を集めている³。

しかし、こうした再検討が繰り返し行われてきたこと自体、なお多くの画家や作品が制度や受容史の枠組みの外側に置かれてきた事実を示している。ゆえに近年の取り組みは、散在する資料と断片的な記述を丁寧に組み直し、未整理の領域を輪郭づけていく作業を一層促している。

白南舜の再発見

本稿が白南舜(1904-1994)に注目するのも、以上の問題意識に基づく。白は植民地期朝鮮を基盤に日本およびフランスへと移動し、制作経験を重ねたにもかかわらず、その名と作品は韓国近代美術史の主要な叙述において必ずしも十分に位置づけられてこなかった。その背景には、女性画家をめぐる受容の偏りに加え、戦争と移住によって作品群や履歴を裏づける史料が散逸・断片化した事情がある。朝鮮戦争の混乱の中で白は作品の多くを失い、また戦争勃発直後に夫は連行され生死不明となった。さらに白は1964年、子どもたちと共に米国へ移住し、結果として韓国の美術界における受容や記述の枠組みから見えにくい位置に置かれる状況が長く続いたのである。

白が改めて注目されるようになったのは1981年であった。美術批評家の李龜烈が白の足跡と作品を追い、その成果を『季刊美術』に発表したところ⁴、これを読んだ白の友人・閔英順が所蔵していた『楽園』を公にしたのである。これにより、白の戦前期作を具体的に論じるための手がかりが得られた。しかし、その後も白の活動と芸術が十分に検討されてきたとは言い難い。1981年の「再発見」によって端緒は開かれたものの、白を主題として扱う研究の蓄積はなお限定的にとどまっている⁵。

以上を踏まえて本稿は、白の現存作品、当時の記事、関連資料を照合しつつ、彼女が獲得していた「近代性」の諸相と、それが同時代の女性として置かれていた社会的条件といかに結びついていたのかを検討する。とりわけ、女子美術学校での学びと在朝日本人画家との接点を資料に即して整理し直し、植民地期朝鮮における越境経験が制作

- 1 本論考の初出はLinda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?" *Art News* 69, no.9 (January 1971): 22-39, 67-71. のちにLinda Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays* (New York: Harper & Row, 1988), 145-178に再録された。本稿では所持本である1989年版(同書, 145-178)を参照した。
- 2 日本における、女性芸術家の再検討に関する近年の研究として、中嶋泉『アンチ・アクション——日本戦後絵画と女性画家』(ブリュッケ、2019年)を参照。展覧会としては、「アンチ・アクション——彼女たち、それぞれの応答と挑戦」(2025年12月16日-2026年2月8日、東京国立近代美術館)など。
- 3 韓国では、尹蘭芝ほか『彼女たちもいた——韓国近現代美術を作った女性たち』(ソウル: 나문연필 (ナムヨンピル)、2024年)など。
- 4 李龜烈「半世紀ぶりにニューヨークのアトリエを公開した最初の夫婦画家白南舜氏」『季刊美術』1981年夏号(中央日報社、1981年)15-18頁; 李龜烈「近代の先駆者的女性画家・白南舜をご存じないでしょうか」『女性東亜』通巻167号(東亜日報社、1981年8月)136-145頁。
- 5 白南舜に関する先行研究としては、강정화(カン・ジョンファ)「白南舜の芸術世界研究——近代期の作品を中心に」『東洋芸術』第61号(韓国東洋芸術学会、2023年)69-91頁がある。そのほか、이지희(イ・ジヒ)「1920年代パリ留学画家研究」修士学位論文(ソウル大学大学院、2011年); 김현화(キム・ヒョンファ)「韓国近代女性画家たちの西欧美術の受容および再解釈に関する研究」『アジア女性研究』第38号(淑明女子大学・アジア女性研究所、1999年)117-151頁; 尹凡牟「近代期女性美術の形成、羅蕙錫と白南舜の場合」『羅蕙錫研究』第2号(羅蕙錫学会、2013年)167-191頁; 김지혜(キム・ジヘ)「美術家から先覚者へ、近代帝国を経験した女性美術家たち」『羅蕙錫研究』第8号(羅蕙錫学会、2016年)7-31頁などで、白を部分的に扱っている。

の枠組みや自己像の形成において持ち得た意味を考察する。その上で、女性が画家として活動することが同時代においていかなる意味を帯びたのかを捉え直したい⁶。

1. 近代朝鮮における女性洋画家の形成

「新女性」と女性教育

20世紀初頭、日本の植民地支配下の朝鮮では、近代的な技術や生活様式が制度と市場を通じて急速に導入され、人びとの感覚や日常の規範を揺さぶった。新聞や雑誌では「新生活」、「新家庭」、「新教育」といった語が反復され、「新」という一字が近代的な自己像を呼び寄せる合言葉のように共有されていった。

1920年前後から広く用いられるようになった「新女子」や「新女性」も、そうした時代の空気の中で輪郭を得た語であった⁷。19世紀末から20世紀初頭にかけて英語圏で語られた「ニューウーマン (New Woman)」という潮流は日本にも受容され、とりわけ1911年創刊の『青鞥』を一つの契機として女性の権利や自己表現をめぐる言論が勢いを増した⁸。朝鮮においても、この動向と響き合いながら「新女性」という語が用いられ、女性の教育や就労、社会活動をめぐる議論、さらには恋愛や結婚をめぐる新たな価値観と結びつきつつ、旧来の規範から距離をとりながら自らの人生を設計しようとする女性像を指す語として受けとめられていった。【図1】

こうした「新女性」の登場と活動を支えた背景には、女子教育の拡大と識字率の改善、そして就労機会の増加があった⁹。1886年に設立された梨花学堂に加えて1906年に進明女学校が設立され、また1908年に公布された「高等女学校令」に基づき官

立漢城高等女学校が開かれるなど、20世紀に入ってから制度的枠組みが段階的に整えられていったのである¹⁰。女子の就学者数も1920年代から増加し続け、1910年まで約44,000名であったものが、1920年には約107,000名、1924年は約374,000名へと増大した¹¹。このような量的な拡大は、女子教育の裾野を押し広げ、「新女性」の社会的登場を支える基盤の一つとなったと言える。

ただし、こうした中等教育の拡充に比して、大学に相当する高等教育を受ける道はなお限られていた。そのため、朝鮮で中等教育を受けた女子学生の一部は、より高度で専門的な教育を求めて日本への留学を選択した。植民地期に日本に留学した朝鮮人女性の数は、1910年代に約30名、1920年代には毎年40-80名だったとされ¹²、こうした教育機会と進路の広がり、画家を目指す女性たちにとっても「留学」を具体的な選択肢として射程に収めていく土台となった。

女性洋画家の誕生——制度化された美術教育と女子美術学校を中心に

こうした社会的背景のもとで、美術を専門的に学び、将来の職業として制作活動を志す女性が現れはじめた。朝鮮初の女性洋画家として知られる羅恵錫 (1896-1948) が日本留学後に帰国し、官展である「朝鮮美術展覧会」(以下、朝鮮美展) に出品したのは1922年のことである。羅が在学した女子美術学校 (以下、女子美) は、1900年に「私立女子美術学校」として東京・本郷弓町に創立された美術専門教育機関で、「女子の美術的技術を發揮せしめ、専門の技術家及び教員たるべき者を養成」し¹³、女子に「自活の道」を講ずることを設立目的として掲げた¹⁴。1929年に専門学校へ昇格し、戦後

6 本稿では、女子美術学校や「朝鮮美術展覧会」などにおける制度上の区分名 (西洋画科、西洋画部など) は、同時代表記に従い「西洋画」を用いる。他方、制作のあり方や画家としての自己定位、団体を介した活動を述べる場合には、「洋画」(女性洋画家、洋画団体など) と表記する。

7 金秀珍「植民地近代の万華鏡、新女性」国立現代美術館編『新女性、到着する』(ソウル: 国立現代美術館、2017年) 198頁。

8 同上。

9 植民地期朝鮮における女性の中等教育に関しては、金秀珍『新女性、近代の過剰: 植民地朝鮮の新女性談論とジェンダー政治、1920-1934』(ソウル: ソミョン出版、2009年) 57-76頁を参照。

10 国立現代美術館編、前掲図録、68頁。

11 김경일 (キム・キョンイル)『女性の近代、近代の女性』(ソウル: 푸른역사 (プルンヨクサ)、2004年) 283頁; 金秀珍、前掲書、62頁から再引用。

12 박정애 (パク・ジョンエ)「1910年代~20年代初頭に日本へ留学した女子留学生に関する研究」修士論文 (ソウル: 淑明女子大学校、1999年) 19頁; 金秀珍、前掲書、65頁から再引用。

13 『女子講義 第3回前期 (14)』(大日本女学会、1900年) 41頁。

14 「女子美術学校設立ノ趣旨」(東京公文書館所蔵資料); 山田直子「私立女子美術学校/女子美術学校 (1900-1929) における西洋画科教育」『女子美術大学研究紀要』第41号 (女子美術大学・女子美術大学短期大学部図書館、2011年) 3頁から再引用。

の学制改革を経て1949年に女子美術大学となる¹⁵。

同校には創立当初から、西洋画、日本画、彫塑のほか、蒔絵、編物、造花、刺繍、裁縫など複数の専門が設けられており、女性の入学が長らく制限されていた東京美術学校に代わる現実的な進学先となった。教育内容については、1903年当時のカリキュラムに、木炭画、写生、図案、油絵などの実技に加え、解剖学、修身、国語、外国語、歴史、音楽、体操などが含まれていたことが確認される¹⁶。臨画より写生に重心を置く方針には東京美術学校の影響が窺える一方、家事管理や育児、看護などの家事教育も組み込まれており、近代期の女性教育が期待した役割が専門教育の内部にも折り重ねられていたことが読み取れる。

第二次世界大戦の終戦までに女子美で学んだ朝鮮人学生は約180-200名で、うち117名が卒業したとされる¹⁷。卒業者の内訳は、西洋画15名、日本画5名、編物と洋裁が4名であり、残る94名が刺繍科で（うち1名は複数専攻）、卒業生全体の8割以上を占めていた。美術専攻者のうち実用系である刺繍の比重が大きい点が目立つが、このような専門上の偏重は、「良妻賢母」の養成を重視した近代女性教育の方針と重なり合うと同時に¹⁸、近代的知識や技術を身につけた女性の主要な就職先として女子学校が想定され、教職が経済的自立につながりやすかった事情とも関わっていた¹⁹。1915年以来、刺繍科や造花科の修了者には検定試験を経ずに中等教員資格が付与され、1921年からは裁縫科にも同等の扱いが及んだ²⁰。そのため、卒業後の就職を視野に入れる女性にとって、刺繍や裁縫は実利的な選択肢になり得たと考えられる。

一方、西洋画科では、羅恵錫を嚆矢として、李淑鐘、金明華、尹時善、李仁福、鄭温女、李甲郷らが卒業し、帰国後に朝鮮美展へ出品した²¹。そし

て、本稿で取り上げる白南舜も女子美で学んだ一人であった。卒業には至らなかったものの、帰国後の活動の厚みは、在学期間の長短とは別に、「新女性」の人生において絵画が占めた存在感を示している。

2. 白南舜の越境：日本留学と朝鮮での活動

白南舜は1904年、自営業者の白樂駿の2男1女の一人娘として生まれた。父は早くから西欧文化を積極的に受け入れた人物であり、二人の兄は1919年の三・一運動に参加したのち米国へ渡って、学業と仕事を続けたという。父が白の名の漢字を、従順を想起させる「順」から、聖王を指す「舜」へ改めたことも、女性の役割や価値を考え直すこうした開化的な思想的背景と無関係ではなかっただろう²²。

白が女子美に入学したのは1923年のことであった。入学してまもなく関東大震災に遭い、震災後の情勢のもとで学業の継続が困難となったため、在学はおおよそ1年で中断を余儀なくされた。在学期間がきわめて短かったこともあり、白の日本滞在についてはほとんど知られていないが、当時の女子美では岡田三郎助（1869-1939）が西洋画科の指導にあたり、写生やデッサンを重視する教育が行われていたことから、白もこうした基礎訓練に触れたのではないかと考えられる²³。

短い留学ではあったものの、この経験は白にとって学ぶことの意義を実感させ、知識と教養を携えて社会で働くという志向を形づくる一つの契機になったと考えられる。例えば、朝鮮初の女性洋画家として知られる羅恵錫は、日本留学期に洋画の技法を修得しただけでなく、女性の権利や社会的役割に対する自覚を深めていったことで知られている²⁴。羅は1913年から1917年にかけて女子美に

15 権幸佳「美術と技芸のあいだ：女子美術学校出身の女性画家たち」『新女性、到着する』（ソウル：国立現代美術館、2017年）226頁。

16 木本勝太郎編『遊学案内 東京の女学校』（金港堂書籍、1903年）107-127頁；山田直子、前掲論文、6頁から再引用。

17 戦前期の女子美術学校における朝鮮人卒業生・在学生に関する情報は、権幸佳、前掲論文、230頁を参照。

18 権幸佳、前掲論文、227頁。

19 国立現代美術館編、前掲図録、158頁。

20 西洋画科と日本画科出身者には1924年から無試験教員資格が付与された。権幸佳、前掲論文、229頁。

21 権幸佳、前掲論文、231頁。

22 白南舜の幼少期については、尹凡牟「最高齢画家・白南舜夫人のニューヨーク画室探訪（1）」創刊号『ガナアート』（ガナアートギャラリー、1988年）103頁を参照。

23 岡田三郎助は週1回の出講日を有していたとされるが、実際に学生が指導を受け得た回数は1学期あたり4-5回程度であったと伝えられる。文貞姫「女子美術学校と羅恵錫の美術：1910年代留学期の芸術思想と創作態度を中心に」『韓国近現代美術史学』第15輯（韓国近現代美術史学会、2005年）161頁。

24 羅恵錫のフェミニズムと日本留学の関係については、김형필（キム・ヒョンピル）「羅恵錫の生と文学」『外国文学研究』第9号（韓国外国語大学・外国文学研究所、2001年）93-116頁；노영희（ノ・ヨンヒ）「羅恵錫、その『理想的夫人』の夢——東京留学体験と日本の新女性たちとの出会いを中心に」『翰林日本学』第2巻（翰林大学・日本学研究所、1997年）34-54頁を参照。

在学し、当時日本で広がっていた女性解放論を含む自由思想に強く惹かれた。留学中には、女権について論じた「理想的婦人」をも朝鮮人留学生の同人誌『学之光』に発表しているが²⁵、こうした歩みの背景には平塚らいてう(1886-1971)や与謝野晶子(1878-1942)ら『青鞜』への関心が反映されていたと考えられる²⁶。

白は羅のようにフェミニズム的主張を前面に掲げた人物ではなかったとしても、早くに米国へ渡った兄たちに代って親の扶養を担い、自ら働いて留学資金を得ようとした点には²⁷、生活と制作を両立させようとする志向が読み取れる。また、20代半ばで、当時としては珍しく女性単身で渡欧留学を断行したことは、専門職としての道を切り開こうとする意志の表れとも解しうる。白は「良妻賢母」という近代的規範の只中に置かれながらも、それに全面的に従うことなく、自らの進路を確保しようとしたのではないだろうか。こうした観点から見れば、日本留学とそれに続く朝鮮での活動は、彼女が「一人で歩く画家」としての自己像を形づくる過程において重要な位置を占めたと考えられる。

日本から帰国後、白は1924年より薬峴聖堂附属の加明学校で国画教師として教鞭を執りつつ、画家として活動する場を模索した²⁸。白は、当時朝鮮画壇で活動していた洋画家・山田新一(1899-1991)の指導を受け、1925年から1927年にかけて朝鮮美展に入選する。山田は東京美術学校で学び、植民地期朝鮮に拠点を置いて活動した在朝日本人画家であった²⁹。1925年には洋画団体の朝鮮美術協会を組織し、洋画教育と展覧会活動を展開した。さらに1928年からは約2年間フランスに留学し、エドモン＝フランソワ・アマン＝ジャンに師事したとされる。山田が西洋女性像を生涯の主題の一つとし

て追求したことを踏まえれば、フランス留学およびアマン＝ジャンとの出会いは、山田にとって女性表現をめぐる方法を更新する重要な手がかりとなったと考えられる。【図2】

朝鮮の初期画壇において、白は留学経験をもつ数少ない画家であると同時に、女性画家として注目を集めた。1925年の第4回朝鮮美展に《静物》が入選し、1926年の第5回展では《卓上静物》と《静物》の2点が³⁰、1927年の第6回展では《風景》と《静物》の2点がそれぞれ入選したことが確認される³¹。

初入選の年である1925年、『毎日申報』は白を羅恵錫に続く女性芸術家として紹介しつつ「女性洋画家」の登場を「大きな喜びであると同時に驚異」と述べて歓迎した³²。作品についても「女性の柔らかな筆致による、女性らしく可憐で、安穩で内省的、かつ端正な絵である」と評しており³³、価値づけの重心が「女性」という属性に置かれていたことが窺える。【図3】

他方、第6回展の出品作については、「女性の筆によるものとは想像しがたいほど、きわめて男性的な趣を帯びている」と評され³⁴、わずか2年の間に評価の語彙が大きく転じている。【図4】注目に値するのは、1925年と1927年の批評のいずれにおいても、評価の言語が「女性的／男性的」といったジェンダー化された対概念に依拠している点である。つまり当時の白の作品は、それが「女性的」であれ「男性的」であれ、「女性」という枠組みのもとで読まれ、評価されていたことを示唆する。

そうした過程では、師である山田の指導や画風が一定程度影響した可能性もある。実際白の作品は「第2回高麗美術会展」や第6回朝鮮美展などで、しばしば山田との共通点が指摘された³⁵。また白は、山田主催の「第2回朝鮮美術協会展」(1927年6

25 羅恵錫「理想的婦人」『学之光』第3号(学之光発行所、1914年)13-14頁。

26 「理想的婦人」の本文中で羅は、理想の類型として「(…)天才的に理想を抱くらいてう女史、円満な家庭の理想をもつ与謝野女史(…)」などを挙げ、婦人がそれぞれの理想を自覚的に担う必要を説いている。羅恵錫、前掲記事、1914年、13頁。

27 「画壇の新星、白南舜嬢」『毎日申報』(1925年6月6日)。

28 薬峴聖堂は、1892年に建てられた西洋式レンガ造りの聖堂である。ドゥーセ神父が1895年に薬峴書堂を開設し、改編を経て1909年に加明学校として整備された。

29 山田新一の植民地朝鮮における活動とその位置づけについては、申政正「近代美術の「中心と周縁」——山田新一(1899-1991)の越境を中心に」『日本学』第60集(東国大学・日本学研究所、2023年)21-42頁を参照。

30 「美展審査発表」『時代日報』(1926年5月12日)。

31 「第六回朝鮮美術展覧会入選作品発表」『毎日申報』(1927年5月21日)。

32 「画壇の新星 白南舜嬢」『毎日申報』(1925年6月6日)。

33 「写真説明」『毎日申報』(1925年6月7日)。

34 「女流芸術家(3) 白南舜氏」『東亜日報』(1926年5月22日)。

35 安碩柱「第二回高麗美術展を觀て」『朝鮮日報』(1924年10月27日)；安碩柱「美展を觀て(三)」『朝鮮日報』(1927年5月29日)。

月5日～9日、三越呉服店)には会友として《静物》と《秋》を出品し³⁶、同年の「第3回朝鮮美術協会展」(11月20日～26日、来青閣)では《静物》、《風景》、《奨忠壇スケッチ》の3点を展示したことが確認される³⁷。【図5】

このように白は、朝鮮で取りうるさまざまな道筋を通じて絵画の世界へ近づきながら、自らの様式を確立していった。洋画壇がなお形成途上にあった当時の朝鮮において、日本の美術教育制度や画壇との接点は洋画習得の現実的契機の一つであり、そうした植民地的な非対称性を孕む環境のもとで、展覧会活動や指導を媒介に、日本人画家と朝鮮人画家のあいだに実践的な接触や限定的な協働が成立する場合もあった。山田との関係は、両者が相前後してパリへ渡った後もしばらく続く。

3. パリに留学した朝鮮人女性画家

1928年5月8日、『朝鮮日報』は白のフランス留学の消息を大々的に報じた。留学自体は以前から計画されていたものの、学費などの工面が難しく、渡航の実現までに時間がかかったという内容であった³⁸。渡仏にあたってはカトリック教会の支援を受け、出発時には東京のカトリック神父が同行したとも記されている³⁹。【図6】

植民地期朝鮮において女性の行動や進路にはなお多くの社会的制約が伴っていたことを踏まえるなら、白の渡仏は注目し得る選択であったに相違ない。当時は、貞節や従順を重んじる規範に加え、「良妻賢母」に代表される近代的ジェンダー規範も重なり合っており、女性の自己形成や社会的活動のあり方はしばしば家庭的領域に収められやすかった。そうした状況のもとで、白が結婚を前提とせずフランスへ渡ったことは、当時の支配的価値観と一定の緊張関係をなしていたのだろう。その断行の背景には、女子美での学びに加え、キ

リスト教系学校での勤務を通じて培われたヨーロッパ文化への関心、そして画家として生きようとする志向が折り重なっていたと考えられる。それで白は、すでに米国にいた兄から渡米を勧められたにもかかわらず、縁故の乏しいフランス留学を選んだのである⁴⁰。

パリでは、アカデミー・ド・ラ・グランド・シヨミエールおよびアカデミー・スカンディナーヴで学んだ。特にアカデミー・スカンディナーヴには、オトン・フリエス(1879-1949)やシャルル・デュフレーヌ(1876-1938)らが教員として名を連ねており、白も彼らの指導のもとで、ヌード・デッサンや野外写生など実技中心の訓練に触れたと推測される⁴¹。フリエスはフォーヴィスムの画家として知られ、デュフレーヌはサロン・デ・チュイルリーの創設に関わった画家の一人で、アラブの场景などオリエンタリズム的な主題を扱った作品でも知られていた⁴²。

また生活面では、当初寄宿舎で暮らし、厨房の手伝いと引き換えにフランス語の手ほどきを受けながら学業を続けたという⁴³。のちにはパリ第1区のフランス人宅に身を寄せたとされ、その家は経済的に余裕があり芸術への理解もあったため、白が郊外へ出て写生を重ねられるよう便宜を図るなど、支援者としての役割を果たした。白に課されたのは、毎朝ミサに参加し、帰りに牛乳を買ってくることだけであったとされる。

パリでの生活は、画家としての白の視野を大きく広げる契機となった。まず1929年、サロン・デ・ザルティスト・フランセに《ヌード》が入選し、サロン・デ・チュイルリーには《エルブレー風景》、《春》、《風景》の3点を出品するなど、留学の成果を示した⁴⁴。さらに近年の調査により、白が「仏蘭西日本美術家協会展」にも出品していたことが確認されている。同協会は1929年にパリ在住の日本人

36 『朝鮮美術協会第二回洋画展覧会出品目録』(1927年)、リウム美術館アーカイブ(李龜烈コレクション)所蔵。

37 『朝鮮美術協会第三回洋画展覧会陳列品目録』(1927年)、リウム美術館アーカイブ(李龜烈コレクション)所蔵。

38 『画壇才媛白南舜嬢——芸術の国仏蘭西へ』『朝鮮日報』(1928年5月8日)。

39 同上。

40 김해리(キム・ヘリ)「樂園、そして「新女性」の夢」尹蘭芝ほか『彼女たちもいた——韓国近現代美術を作った女性たち』(ソウル:ナムヨンビル、2024年)30頁。

41 白南舜のパリ留学については、尹凡牟、前掲記事、106-107頁を参照。

42 이지희(イ・ジヒ)「1920～30年代におけるパリ留学作家研究」『人物美術史学』第8号(人物美術史学会、2012年)190-191頁。

43 白南舜のパリ滞在中の生活ぶりについては、尹凡牟、前掲記事、107頁を参照。

44 尹凡牟「近代期女性美術の形成、羅憲錫と白南舜の場合」『羅憲錫研究』第2号(羅憲錫学会、2013年)171頁。

画家らを中心に組織された美術団体で、藤田嗣治(1886-1968)が会長を務め、あわせて3回の展覧会(パリ2回、ブリュッセル1回)を開催した⁴⁵。白はこのうち「パリ第2回展」(1929年10月15日~31日、ギャラリー・ジャヴァール・エ・ボルドー)に「白ジャンヌ」という名前で4点を出品しており、個々の作品の内容は不明であるものの、目録では4点とも《Peinture》のタイトルであったことが確認される⁴⁶。東京留学や朝鮮での洋画団体における活動を経た白が、パリにおいても在仏日本人画家を中心とする展示に参加していた事実は、当時の移動と発表の枠組みが、帝国の制度や人的ネットワークと密接に結びついていたことを窺わせる。

一方で、白のパリ生活は、女性の生き方や役割を考え直す契機としても語られる。白は1931年正月に『朝鮮日報』へ寄稿した文章の中で、フランスでは中年期以降の女性たちが関心の幅を保ち、趣味や仕事に意欲的に取り組む姿を目にした経験を踏まえ、朝鮮社会にみられる「無気力な早熟さ」を批判し、より快活に生きる必要を説いた⁴⁷。また、フランス家庭の食事準備の簡素さに触れ、「二人の食事なら十分ほどで数品の副菜を整えられる」と述べ、家事の負担が軽くなることで制作に充てる時間が生まれるという実感も記している。

もちろん、こうした記述から両社会の女性の生活を一般化することはできないだろう。ただし、少なくとも白が、制作を生活の中心に据えるための条件を、パリでの経験を通じて具体的に捉え直すようとしていたことは確かである。とりわけ、絶えることのない好奇心と意欲を保つこと、そして家事に費やす手間を抑えて時間と余力を確保することが、制作の条件として意識されていたのである。

白はパリでヨーロッパの生活様式や価値観に触れる中で、自身の生の組み立て方を捉え直してい

った。とりわけ生活上の自立をめぐる感覚は、朝鮮で当然視されていた規範を相対化する視点をもたらしたと考えられる。この点は、羅恵錫がパリでの体験を踏まえ、「私は自分が女性であることを悟った。しかして、女性とは偉大なるもの、幸福なる者であることを悟った」と述べつつ、女性の権限や自立をめぐる認識を深めていったこととも一定の共鳴をなす⁴⁸。二人の女性画家にとってヨーロッパは、制作の場であると同時に、自己像を更新する場でもあったのであろう。

朝鮮の画壇を彩った二人は、実際パリでも接点を持った。羅は1927年に夫の金雨英(1886-1958)と欧米へ渡り、1929年頃まで各地を巡りつつパリにも数ヶ月滞在して制作と研鑽を重ねたが、その滞在中、白と共に美術館を訪ねるなどの交流を持ったのである⁴⁹。さらに二人は、パリでアトリエを共有する構想を語り合ったともされるが、羅の夫の意向により実現には至らなかった⁵⁰。白は後年、この構想が果たせなかったことを生涯の後悔の一つとして挙げている⁵¹。

一方で、白はパリ滞在中に任用璉(1901-没年不詳)と結婚している。制作を生活の中心に据えるといった当初の決意からすれば、結婚は予期しない展開であったが、相手の求婚を受けて結婚に至ったとされる⁵²。相手の任は、1919年に南京の金陵大学に学んだのち渡米し、シカゴ美術研究所付属美術学校およびイエール大学で絵画を学んだ青年画家であった。1929年、イエール大学の奨学金などを背景に渡欧してパリに滞在し、白の兄・白南瑢(1898-?)を介して白と知り合ったという⁵³。【図7】

二人は1930年4月、パリ近郊エルブレー(Herblay)で結婚式を挙げ、新婚生活をはじめた。任の数少ない現存作の一点である《エルブレー風景》(1930年、韓国国立現代美術館所蔵)は、新婚期に暮らした住まいから俯瞰した集落とセーヌ川の景観を

45 仏蘭西日本美術家協会および同協会展の概要については、徳島県立美術館ほか編『薩摩治郎八と巴里の日本人画家たち』展図録(共同通信社、1998年)を参照。

46 白南舜の「仏蘭西日本美術家協会展」への出品については、徳島県立美術館ほか編、前掲図録、25頁、108頁、137頁を参照。

47 「先進として後進に送る言葉：我が女性はいかに生きるべきか、正月の新しい抱負と希望」『朝鮮日報』(1931年1月6日)。

48 羅恵錫「ああ、自由の巴里が懐かしい———欧米漫遊後の私」『三千里』第4巻第1号(京城：三千里社、1932年1月)43頁。

49 羅恵錫の欧米旅行の記録については、羅恵錫著・山田裕子訳『朝鮮女性、初の世界一周記』(展望社、2024年)を参照。

50 尹凡牟、前掲記事、108頁。

51 同上。

52 任用璉との出会いと結婚に至る経緯については、尹凡牟、前掲記事、108-109頁を参照。

53 任用璉の経歴については、尹凡牟『韓国現代美術100年』(玄岩社、1984年)107-116頁を参照。

描いている⁵⁴。【図8】しかし、白と任のフランス生活は長くは続かなかった。家の事情により1930年に帰国せざるを得なかったのである⁵⁵。二人にとって海外で制作を続け、画家としての射程を広げることは重要であったが、その構想は帰国という現実の前に早々に頓挫した。

4. 白南舜の「楽園」——女性画家が紡いだ理想と影

白と任夫婦は帰国後まもなく、1930年11月上旬に東亜日報社で「滞欧作品展覧会」を開催し、朝鮮国内での本格的な活動をはじめた⁵⁶。李光洙(1892-1950)も指摘するように、夫妻による帰国展という形式自体が当時の朝鮮では先駆的であり、さらに両者がパリのサロン入選経験を有していた点は稀有な事例として注目を集めた⁵⁷。

留学以前には官制展である朝鮮美展に積極的に出品していたが、帰国後には、しばしばそれとは別の位相に置かれてきた「書画協会展」へと出品の場を移したことも大きな変化の一つであった。なお、1930年代前半には朝鮮美展の審査や水準をめぐる不満が画家たちの間で語られはじめており、白が同展から距離を取った背景にも、制度への違和感があったのかもしれない。実際、1933年の第12回朝鮮美展をめぐる批評は、白や任夫妻を含む有力画家の不参加に触れ、入選や入賞を狙って「穏健中庸」の制作へ傾くことは「芸術家としての自尊心と良心を損なうこと」と記している⁵⁸。

一方、1934年から白は、朝鮮人画家を中心に油彩画のあり方を模索した牧日会(のちの牧時会)に参加した⁵⁹。「純西洋画的風」を標榜する牧時会への参加は、白がフランスで身につけた西洋絵画の様式を保持しつつ、それを朝鮮の文脈の中で公に掲げ、同様の志向をもつ同人たちと共に定着させ

ようとした姿勢として理解できる⁶⁰。同会には、東京美術学校で学んだ李鍾禹(1880-1951)や李馬銅(1906-1981)らが参加していたほか、「徹底した反鮮展」画家と評された具本雄(1906-1952)も活動しており⁶¹、この布陣は、彼らが共有した「新しい油彩表現」の可能性を示唆する。

白の帰国後の作品については、現時点では実物の所在が十分に確認できないが⁶²、そうした状況の中で1930年11月1日付の『東亜日報』に掲載された《夫の肖像》の白黒図版は、白の制作の一端を示す貴重な資料となる。【図9】図版には、室内の机に向かい、窓を背にして紙に何かを書きつけるように身を屈めた任用璉の横顔が捉えられている。画面左には花の生けられた花瓶が置かれ、窓外には建物の輪郭が見えることから、生活空間の要素が画面に取り込まれていることが窺える。

白黒図版という制約はあるものの、輪郭線の扱いに加え、明暗の付け方や奥行き処理から、画面に立体感と空間の厚みを与えようとする意図が読み取れる。渡仏以前の出品作にしばしばみられるような、モチーフを整えて配置し、静かに画面を構成する静物的な処理と比べると、本図は身近な日常の一場面を手元の距離で捉え、時間の気配ごと描き留めようとする方向へ踏み出している。この点から推測するに、パリで重ねた写生経験は、対象を完成形として固定するのではなく、日常の流れの中に現れる一瞬として捉える視線を白に与えたと考えられる。生活のただ中にある瞬間を掬い取り、画面へ定着させようとする、そうした「近さ」と「即時性」の感覚こそ、留学経験を経て形成されていった表現であったのだろう。

一方、1936年頃に制作したとされる《楽園》は、東洋の理想郷を思わせる景に、西洋のパラダイスを連想させる要素を重ね合わせた作品である。【図

54 「近代美術鑑賞② 任用璉《エルプレー風景》『現代の美術ニュース』第25号(1983年6月1日)。

55 「新家庭訪問記(9)』『毎日申報』(1930年12月3日)。

56 「白氏夫妻洋画展」『朝鮮新聞』(1930年11月1日)；「任用璉氏夫妻 名作展覧会」『毎日申報』(1930年11月1日)；「任波・海儂両氏夫婦展開催」『東亜日報』(1930年10月29日)など。

57 春園「任氏夫妻展 素人印象記」『東亜日報』(1930年11月9日)。

58 「蕭條落寞した美展——特選級出品大減」『朝鮮日報』(1933年5月10日)。

59 牧日会は1939年まで活動を続け、会員各自が身につけた西洋美術の様式を踏まえつつ、朝鮮の伝統との折衷可能性を探った団体である。展覧会名は時期により「牧時会展」(1937年6月10日～17日)、「同人展」(1937年12月)、「洋画同人展」(1938年11月23日～27日、1939年7月1日～5日)へと移行しつつ、計5回の団体展を開催した。会場はいずれも和信画廊であった。

60 具本雄「集団から分散へ——丁丑年の美術界(上)」『東亜日報』(1937年12月10日)。

61 尹凡牟「画壇裏面史：逸話で編む『明暗100年』」『京郷新聞』(1985年4月13日)。

62 白南舜および任用璉の作品の多くは、朝鮮戦争期の混乱の中で焼失・散逸したと伝えられている。尹凡牟「白南舜夫人のニューヨーク画室探訪(2)——分断民族と芸術家の挫折」1988年7・8月号『カナアート』(カナアートギャラリー、1988年)122-123頁。

10] 油彩による八曲一隻形式の大作で、山並みや水の流れを骨格とする山水風の構成を土台としながら、椰子や半裸の人物像といった異国趣味のモチーフが加えられている。武陵桃源を想起させる静かな世界に、アルカディア的な気配が入り込み、複数のイメージが同じ画面の中で響き合う。

注目されるのは、モチーフの取り合わせだけではない。白は油彩という西洋の画材を用いながら、支持体にキャンバスではなく八幅屏風を選んだ。これはイーゼル絵画の枠にそのまま収まるのではなく、油彩表現を屏風という形式に即して組み替えようとした選択として読める。屏風は折れや継ぎ目を含む連続した面であるため、視線は一枚の画面に留まらず、扇の切れ目をまたいで移動する。モチーフの配置もその動きに沿って受け取られ、見る者の目を横へ運びながら全体を一つの景として立ち上げる点に、屏風形式ならではの効果がある。

さらに、173×372cmという大画面そのものも、白がこの主題に強い意欲を注いでいたことを物語る。細部の描写にとどまらず、広い空間を一息でまとめ上げ、一定の世界を丸ごと描き出そうとする志向が窺えるのである。要するに《楽園》は、題材の選び方に加え、画材と支持体の取り合わせ、そして画面規模のいずれから見ても、白が自身の表現を押し広げようとしていた時期の作品として注目に値する。加えて、1930年代半ばに伝統や「朝鮮的なるもの」への関心が美術界でも強まっていく状況を踏まえると、本作はそうした同時代の関心とも無縁ではなかったと考えられる⁶³。

なお、白は《楽園》を加明学校で共に働いた関英順に贈っており、1981年に公にされるまで個人蔵として保持されてきた⁶⁴。作品の公開後、白は制作の背景を次のように回想している。

帰国即後、いまやこの身は祖国に置かれてい

る！私が恋い慕ってきた祖国の山川よ！なんと美しいことか、なんと荘厳なことか！昨日まで西洋風に浸っていた生活〇〇が、〇〇を契機として次々に頭に浮かぶのを免れず、喜びは合奏曲となって、愉快に筆が躍り、われ知らず早く描き上げられました。これこそ、芸術の喜び以外の何ものでもないのであります⁶⁵。[〇〇は判読不能]

この回想は、帰国直後の白が、祖国の山川に改めて心を動かされ、その印象を絵に留めたいと感じた経験を語ったものである。異国で培った「西洋風」の感覚が、帰国という転機を通して一旦ほどけ、身近な風土が以前にも増して切実に立ち現れたと、白は述べている。すなわち白は、外地で得た視点を携えたまま足もとの景観の価値を再認識し、その高揚を制作の喜びとして言葉にしたのである。

以上を踏まえるなら《楽園》は、海外での経験と修練が帰国後の実感と結びついたところから生まれた作品であり、白に蓄積された経験と風土への親近感が一つの画面に凝縮されたものと見做せるだろう。

他方、白のその後の歩みを辿ると、制作を取り巻く条件は大きく変化していく。戦後、植民地支配の終結と解放の余韻も東の間、朝鮮半島は戦争へと突入した。白は、夫・任用璉が戦時下で連行され、その後の消息が確認できないという事態に直面する。こうした状況のもとで、白が厳しい生活条件のなか就労を続けたことは、生計を支える必要に加え、生活を立て直すための自立の意志とも結びついていたと考えられる。夫の不在後、白は子どもたちを伴って釜山へ避難し、ソウル大学の臨時校舎で約1年間、美術を講じた⁶⁶。さらに、1964年の米国への移住は、彼女にとって生涯最後の越境となった。

63 1930年代後半の朝鮮における「朝鮮的なるもの」への関心の高まりと、その美術史的な文脈については、박영택 (パク・ヨンテク)「金煥基の白磁壺の絵と『文章』誌の尚古主義——柳宗悦と李泰俊の影響を中心に」『美術史学』第30号(韓国美術史学会、2010年)315-345頁; 명지은 (ミョン・ジウン)『近園金塔俊(1904-1967)の絵画論研究』修士学位論文(ソウル大学校大学院・美学科、2016年)を参照。

64 《楽園》の伝来については、関英順の結婚祝として白が贈ったとする説明が通説である。ただし白は李龜烈宛の書簡において、本作は結婚祝というよりも、以前から「作品を渡す」と約束していたことを果たすために制作した旨を記している。したがって、本作の贈与をめぐる動機づけについては、従来の説明を再検討する余地がある。白南舜「李龜烈宛書簡」1987年8月20日、リウム美術館アーカイブ(李龜烈コレクション)所蔵。

65 「白南舜が李龜烈に宛てた書簡」1987年8月20日、リウム美術館アーカイブ(李龜烈コレクション)所蔵。

66 キム・ヘリ、前掲論文、34頁。

米国移住後、白は教会に身を寄せ、韓国で再び注目されるまで、公の場では画家としての活動を前面に出さず、奉仕に携わったとされる⁶⁷。こうした生活の影響もあってか、再注目された以後に制作された作品群、ならびに国立現代美術館へ寄贈された作品には、題名や主題の選択に宗教的含意が濃く認められる⁶⁸。

白は1926年、朝鮮美展の入選に際して「世の中で成功することよりも、筆を握って絵を描くその瞬間が幸福である」と述べた⁶⁹。また「私は筆を手に取り、生命を捧げることが自分の使命である」と常に語っていたと伝えられる⁷⁰。これらの言葉が示すように、白にとって絵画とは外的な成功の代替ではなく、生を支える実践そのものであった。そしてそれは、いかに厳しい状況にあってもやり続けなければならない拗りどころでもあったのだろう。戦前と戦後にまたがる作品および関連資料は、その実践の輪郭を辿る手がかりであると同時に、彼女が生きた歴史的条件を読み解くための重要な手がかりにもなっている。

おわりに

1981年、白と《楽園》が広く知られるようになったことは、彼女の活動を美術史叙述の中で捉え直す契機となり、研究対象として位置づける動きを促した。その後、白は制作を再開し、1992年には国立現代美術館の「原老作家絵画展」への参加や作品の寄贈を通じて晩年の活動を示しつつ、1994年に米国で生涯を閉じた。

1982年、白は自身の来歴を語る中で羅恵錫との記憶を呼び起こし、次のように述べている。

誠に懐かしい先輩よ、一般には公開されていなかった「ギャラリー」の名品を見せてくださったこと、私と共にパリに残り、アトリエに籠って作品に没頭しようと語られたこと。私たちは朝鮮美術史の一頁を照らすべき重責を担うのだ

と、使命感を呼び覚ましてくださったこと。パリと別れることをあれほどまでに悲しみ、痛惜しておられたこと。いま改めて回想すれば、そのすべてが骨身に沁みるほど懐かしく、ただ恋しくてならない⁷¹。

羅との思い出を手がかりとするこの回想は、白のうちに長く沈黙していた画家としての欲求と自負を呼び戻す契機になったとみられる。回想に繰り返し現れる痛惜と追慕は、パリでの別れに対する私的感情にとどまらず、同時代の女性にとって制作の時間・場・支援の確保が容易ではなかったという現実をも反映している。

一方、白の回想の焦点となる羅恵錫は、1948年12月10日、ソウルの養護施設・慈済院で生を終えた。それにもかかわらず、後に続く女性たちにより人間的な生の可能性を手渡そうとした羅の実践と言葉は、朝鮮の女性たちが社会の場で自己を表明しうる条件が拓がる過程に一定の影響を与えたと考えられる。白にとってもそれは、制作と生活を支える励ましとして記憶に残ったに違いない。米国へ移住したのちも、長い空白期を挟みつつ制作へ回帰した白の歩みには、羅から受け取った言葉の力が折り重なっている。

白の越境と創作は、単に「女性」という枠に還元できるものではない。朝鮮、日本、フランスを移動しながら示された西洋絵画への熱意は、当時の若者たちが抱いた「近代」への希求と自己形成の過程の具体的な軌跡を照らし出している。

他方で白の活動は、女性教育の拡大や「解放」の価値が語られた時代においてなお、女性画家が直面した可能性と限界をも浮かび上がらせる。批評の言語それ自体が「女性的」、「男性的」といった区分に依拠し、画風や振る舞いをジェンダー化された語りの中に組み込んでいった事実は、当時の社会が女性芸術家に課した位置取りの条件を逆照射する。

67 尹凡牟、前掲記事、1988年創刊号、104頁。

68 国立現代美術館（MMCA）の所蔵品解説によれば、十字架や棕櫚の枝、蠟燭といった宗教的モチーフを随所に配した《勝利》（1990年）や、暗い背景に渦を巻く光の表現によって宗教的な輝きを感じさせる《栄光》（1987年）など、題名や図像の画面に信仰に結びつく意味合いが読み取れる。こうした作例からは、再注目以後の制作において宗教的な主題や象徴表現が選択されていることが窺える。

69 「女流芸術家（三）白南舜氏」『東亜日報』（1926年5月22日）。

70 「画壇才媛白南舜嬢 芸術の国仏蘭西へ」『朝鮮日報』（1928年5月8日）。

71 「『韓国最初の女流画家は羅恵錫さま』元老白南舜氏投稿で明らかに」『美州東亜日報』1982年1月、リウム美術館・李亀烈アーカイブ所蔵。

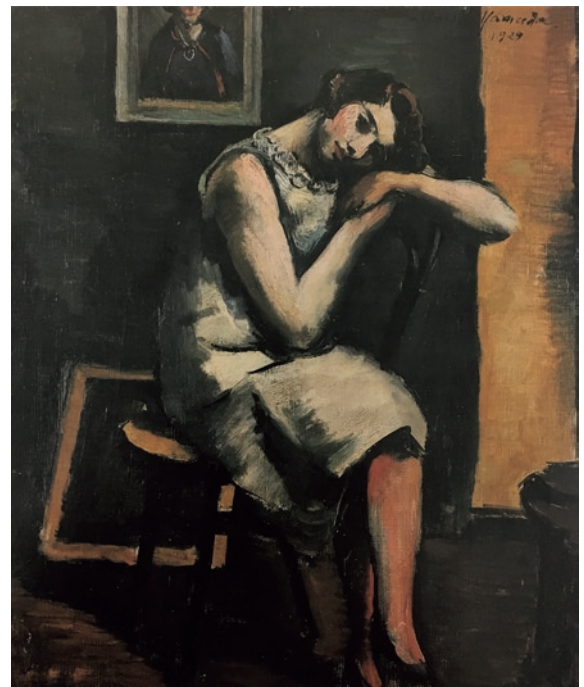
こうした呼称や評価の枠組みは、歴史の中で誰がどのような「資格」や「範疇」を付与され、何か記録されるのかという問いを改めて呼び起こす。従来ほとんど語られてこなかった多様な女性芸術家と作品は、なお埋もれたままである。それらを掘り起こし、史料として位置づけ直すことは、単に一人の芸術家を「再発見」することにとどまらない。むしろそれは、「歴史に書かれる／歴史に残される」芸術家を規定してきた既存の基準や範疇に異議を差し挟み、同時代の美術をより立体的に理解するための足場となるだろう。

謝辞

本稿の執筆にあたり、リウム美術館アーカイブセンターのご担当者様より多大なるご協力を賜りました。ここに記して深く感謝申し上げます。



【図1】『新女性』第5巻第11号（開闢社、1931年11月）表紙。



【図2】山田新一《椅子に凭るY嬢》、1929年、油彩・キャンバス、54.6×45.5cm、宮崎県立美術館。



【図3】白南舜《静物》(1925年頃、油彩〔推定〕、支持体不詳、寸法不詳)。現存未確認、所蔵不詳。



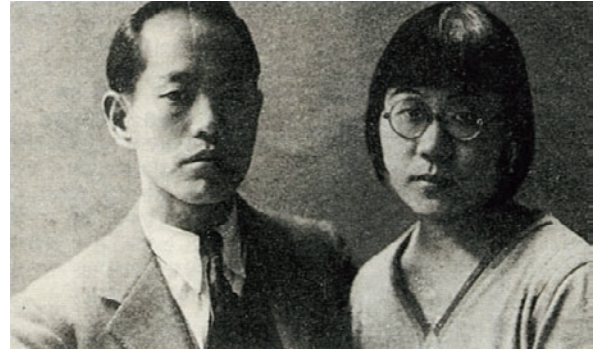
【図4】白南舜《風景》(1927年頃、油彩〔推定〕、支持体不詳、寸法不詳)。現存未確認、所蔵不詳。



【図5】朝鮮美術協会展会場における同人集合写真(撮影年・会場詳細不詳)。第二列左から3人目：山田新一。



【図6】白南舜、渡仏の際の写真。



【図7】任用璉（左）と白南舜（右）の夫婦写真。撮影者・撮影地・撮影年不詳。



【図8】任用璉《엘블레 풍경》、1930年、油彩・厚紙、24.2×33cm、国立現代美術館（MMCA）。



來月五日부터九日까지本社樓上에서夫婦展을開催하는
白南舜女史의「男便의肖像」

【図9】白南舜《夫の肖像》（制作年不詳、技法不詳、支持体不詳、寸法不詳、所蔵不詳）。



【図10】白南舜《樂園》、1936年頃、油彩・キャンバス・八曲一隻屏風、173×372cm、国立現代美術館（MMCA）。

参考文献

1. 一次資料（新聞／雑誌／書簡／目録）

『京城日報』、『時代日報』、『朝鮮新聞』、『朝鮮日報』、『東亜日報』、『毎日申報』
『三千里』、『学之光』

『韓国最初の女流画家は羅惠錫さま 元老白南舜氏投稿で明らかに』『美州東亜日報』1982年1月（リウム美術館・李龜烈アーカイブ所蔵）。
「近代美術鑑賞② 任用璉〈エルブレ風景〉」『現代の美術ニュース』第25号、1983年6月1日。
白南舜「李龜烈宛書簡」1987年8月20日、リウム美術館アーカイブ（李龜烈コレクション）所蔵。
「朝鮮美術協会第二回洋画展覧会出品目録」（1927年）リウム美術館アーカイブ（李龜烈コレクション）所蔵。
「朝鮮美術協会第三回洋画展覧会陳列品目録」（1927年）リウム美術館アーカイブ（李龜烈コレクション）所蔵。

2. 展覧会図録

徳島県立美術館ほか（編）『薩摩治郎八と巴里の日本人画家たち』展覧会図録、共同通信社、1998年。
国立現代美術館（編）『新女性、到着する』ソウル：国立現代美術館、2017年。

3. 研究書（単行本）

【日本語】

羅惠錫（著）山田裕子（訳）『朝鮮女性、初の世界一周記』東京：展望社、2024年。

【韓国語】

キム・キョンイル『女性の近代、近代の女性』ソウル：プルンヨクサ、2004年。
金秀珍『新女性、近代の過剰：植民地朝鮮の新女性談論とジェンダー政治、1920～1934』ソウル：ソミョン出版、2009年。
朴宣美『近代女性、帝国を経て朝鮮へ回遊する——植民地文化支配と日本留学』坡州：創批、2005年。
尹蘭芝ほか『彼女たちもいた——韓国近現代美術を作った女性たち』ソウル：ナムヨンビル、2024年。
尹凡牟『韓国現代美術100年』ソウル：玄岩社、1984年。

4. 論文・紀要・雑誌記事

【日本語】

山田直子「私立女子美術学校／女子美術学校（1900～1929）における西洋画科教育」『女子美術大学研究紀要』第41号、女子美術大学・女子美術大学短期大学部図書館、2011年、1-13頁。

【韓国語】

李龜烈「半世紀ぶりにニューヨークのアトリエを公開した最初の夫婦画家白南舜氏」『季刊美術』1981年夏号、中央日報社、15-18頁。
——「近代の先駆者的女性画家・白南舜をご存じないでしょうか」『女性東亜』通巻167号、東亜日報社、1881年、136-145頁。
イ・ジヒ「1920～30年代におけるパリ留学作家研究」『人物美術史学』第8号、2012年、179-218頁。
カン・ジョンファ「白南舜の芸術世界研究——近代期の作品を中心に」『東洋芸術』第61号、2023年、69～91頁
キム・ジヘ「美術家から先覚者へ、近代帝国を経験した女性美術家たち」『羅惠錫研究』第8号、2016年、7～31頁
金在赫「忘却の中の女流画家・白南舜（77）の生々しい証言——思いどおりになるものか」『季刊美術』1981年夏号、中央日報社、19-26頁。
金秀珍「植民地近代の万華鏡、新女性」『新女性、到着する』ソウル：国立現代美術館、2017年、193-210頁。
キム・ヒョンピル「羅惠錫の生と文学」『外国文学研究』第9号、2001年、93-116頁。
キム・ヒョンファ「韓国近代女性画家たちの西欧美術の受容および再解釈に関する研究」『アジア女性研究』第38号、1999年、117～151頁
キム・ヘリ「楽園、そして「新女性」の夢 尹蘭芝ほか『彼女たちもいた——韓国近現代美術を作った女性たち』、ソウル：ナムヨンビル、2024年、28-35頁。
権幸佳「美術と技芸のあいだ：女子美術学校出身の女性画家たち」『新女性、到着する』ソウル：国立現代美術館、2017年、225-240頁。
申政正「近代美術の『中心と周縁』——山田新一（1899-1991）の越境を中心に」『日本学』第60集、東国大学・日本学研究所、2023年、21-42頁。
ノ・ヨンヒ「羅惠錫、その『理想的夫人』の夢——東京留学体験と日本の新女性たちとの出会いを中心に」『翰林日本学』第2巻、1997年、34-54頁。
パク・ヨンテク「金煥基の白磁壺の絵と『文章』誌の尚古主義——柳宗悦と李泰俊の影響を中心に」『美術史学』第30号、韓国美術史学会、2010年、315-345頁。
文貞姫「女子美術学校と羅惠錫の美術：1910年代留学期の芸術思想と創作態度を中心に」『韓国近現代美術史学』第15輯、2005年、143-171頁。
尹凡牟「最高齢画家・白南舜夫人のニューヨーク画室探訪（1）」『ガナアート』創刊号、ガナアートギャラリー、1988年、103-109頁。
——「白南舜夫人のニューヨーク画室探訪（2）——分断民族と芸術家の挫折」『ガナアート』1988年7・8月号、ガナアートギャラリー、117-123頁。
——「近代期女性美術の形成、羅惠錫と白南舜の場合」『羅惠錫研究』第2号、2013年、167-191頁。

【英語】

Nochlin, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists?" In *Women, Art, and Power and Other Essays*, 145-178. New York: Harper & Row, 1989.

図版出典

- 【図1】出典：『新女性、到着する』展図録（ソウル：国立現代美術館、2017年）28頁（原資料：『新女性』第5巻第11号）。
- 【図2】出典：『画業70年の軌跡 山田新一展』（宮崎県立美術館、2002年）27頁。
- 【図3】出典：朝鮮総督府・朝鮮美術展覧会編『朝鮮美術展覧会図録』（京城：朝鮮写真通信社、1925年）43頁（白黒図版）。
- 【図4】出典：朝鮮総督府・朝鮮美術展覧会編『朝鮮美術展覧会図録』（京城：朝鮮写真通信社、1927年）40頁（白黒図版）。
- 【図5】出典：『画業70年の軌跡 山田新一展』（宮崎県立美術館、2002年）108頁。
- 【図6】出典：『朝鮮日報』1928年5月8日付、第3面、記事「画壇才媛白南舜嬢——芸術の国仏蘭西へ」掲載写真（白黒写真）。閲覧：NAVER ニュースライブラリ（NAVER News Library、閲覧日：2026年2月6日）。
- 【図7】出典：『中央日報（The JoongAng）』オンライン版、2024年2月20日付、記事「龍山のある家で発見——李健熙が探し求めた『伝説の女流画家』」掲載写真。閲覧日：2026年2月6日。
- 【図8】出典：共有マダ（共有庭）「共有著作物」掲載画像（ダウンロードデータ）。URL：<https://gongu.copyright.or.kr/gongu/wrt/wrt/view.do?wrtSn=13364693&menuNo=200018>。閲覧日：2026年2月6日（ダウンロード日：2026年2月6日）。
- 【図9】出典：『東亜日報』1930年11月1日付、第4面、写真キャプション「来月5日から9日まで本社楼上で開催される『夫婦展』に出品予定の白南舜女史《夫の肖像》」掲載写真。閲覧：NAVER ニュースライブラリ（NAVER News Library、閲覧日：2026年2月6日）。
- 【図10】出典：キム・ヘリ「現代美術コラム：(21) 楽園を描いた『新女性』白南舜」『ソウルアートガイド』（キムダルジン美術研究所運営サイト）掲載画像。URL：<http://www.daljin.com/column/18417>。閲覧日：2026年2月6日。